

Петър Стефанов

ПОВЕСТТА НА ЕЛИН ПЕЛИН "ГЕРАЦИТЕ" В КОНТЕКСТА НА
БЪЛГАРСКИЯ МОДЕРНИЗЪМ ОТ НАЧАЛОТО НА ВЕКА

Днешните пътища, по които се осмисля своеобразието на Елин-Пелиновото творчество, са ориентирани главно в две основни посоки. Едната е очертана от проникателната работа на Н. Георгиев "Превращенията на нане Вуте"¹ и търси модерността на писателя в кръга на литературната специфика като нов трансформационен етап на основата на пародийността. Обогаден с усилията и на други изследвачи — С. Янев, Н. Нанков, проблемът за пародийно-диалогичната съотнесеност на това творчество към собствения му литературен контекст бележи една от основополагащите черти на Елин-Пелиновото художествено самосъзнание и поетика.

Другата характерна насока се определя главно от изследванията на И. Панова и Р. Коларов и е ориентирана към типа художествено обобщение в границите на индивидуалната стилистична система. В своите анализи авторката на "Майстори на разказа" се натъква на един интересен парадокс, на който искам да обърна внимание. Тя доказва, че писателят се опира всячески върху събитието, и в същото време твърди, че разказът не може да бъде разбран само чрез събитието: "Едновременно и обезателно в Елин-Пелиновия разказ трябва да се почувствува и "душата" на това събитие (...). А ключът от "душата" на събитието твърде често лежи в пейзажа"².

Постановката на И. Панова, изградена върху категориите *събитие* и *душа*, синтезира максимално смисъла на наблюденията върху конкретното равнище, станало предмет на анализ, и от тази гледна точка е напълно коректна. Но тя би могла да се модифицира така, че като своеобразен език на "вътрешното" да се схваща не само пейзажът, но и целият предметно-вещен свят, както и хронотопичната организация на неговите елементи. Струва ми се, че по този начин творчеството на писателя ще разкрие допълнителни свои аспекти и качества. Нещо повече: така би могло да се намери интересна пресечна точка между споменатите два изследвачески подхода.

Основната теза в тая статия е: в художественото изображение на Елин Пелин се крие по-дълбок символно-метафоричен план, отколкото обичайно предполагаме; и "класическите" творби на писателя, в частност повестта

"Гераците", са своеобразно средоточие на напрегната диалогична връзка на уподобяване — оразличаване с най-актуалните насоки на литературата в онова време; пресечната точка може да се открие върху плоскостта на категориите хронотоп и символ; Елин Пелин създава такъв модел на света, чрез който далеч надхвърля типизиращата перспектива на нещата и излиза от границите на обичайните представи за реализъм.

В случая ще схващам категориалното значение на символа по-широко, като включващо в себе си до голяма степен съдържанието на традиционното разбиране за метафората. Нямам за цел да навлизам в теоретичната сложност и разноезичие по проблемите на структурно-семантичните категории. Интересува ме не какво е символът, а неговото по-особено значение в художествената система на Елин Пелин. В разбирането си за символа се ръководя от трактовката на А. Ф. Лосев³, която в конкретната ситуация ми се струва доста продуктивна.

Тази трактовка може да се сведе до следните няколко положения:

1) даже при условие на пълно отказване на автора от всякаква символика, художествената образност е сама по себе си символична, но истинската символика е вече излизане от пределите на чисто художествения свят, т. е. тя е свързана с конструиране и преживяване на художественото произведение като указание за някакъв вид "иностранна" перспектива, за безкрайна редица възможности на своите превъплъщения; 2) метафората за разлика от символа не посочва някакъв страничен предмет, а сама е задоволяващ се предмет, израз на жизнено безкористно съзерцание и се отличава с целесъобразност без всякаква реална цел; 3) чистата типичност у големите писатели чрез своята наситеност и жизненост преминава на втори план и придобива символна значимост; 4) типът не е пораждащ модел на отразената в него действителност, тъй като се строи по подобие на формално-логическото родово понятие, но в своята висока обобщителност може да се превърне в символ, т. е. в типа действителността е дадена, отразена, а в символа тя е зададена — зададени са условията за нейното разбиране; 5) без момента на символичност е невъзможна оценъчната страна на образа, т. е. изображението на живота в неговото вътрешно развитие може да се осъществи с помощта на интерпретацията му, а тя от своя страна е невъзможна без помощта на символа.

Какви са основанията ми да съсредоточа вниманието си именно върху повестта "Гераците"?

Първо, убеждението, че повестта, схващана предимно в нейната типичност, а не в сложната и моделираща специфика, крие в себе си още нещо, и то твърде съществено, като структура и смисъл.

Второ, интересната творческа история: творбата е плод на продължително обмисляне и търсене ("И действително, в моята литературна работа това нещо аз съм го работил истински: работа съм вложил с мисъл, с определена задача, може да се каже, и главно с едно старание, безкрайно старание"⁴); налице са и някои предварително публикувани глави, в сравнението с които можем да видим

узряването на замисъла и нещо от интимните механизми на творческия процес; продължителното износване на повестта (1903 — 1911), видно в социокултурен контекст, е многозначително и симптоматично.

Трето, "патосът" на културнатта ситуация: замисълът на произведението зрее в една наелектризирана мисловно и идейно атмосфера, в условията на всеобща духовна възбуда при търсенето на нови естетически хоризонти. Измамна би била представата, че сложната идейна поляризация и нетърпимост между отделните направления се изразяват в пълен херметизъм на техните доктрини и възгледи. Тече сложна дифузия на идеи, явна или скрита диалогичност, и най-важното — усещането за необходимостта от модерност е всеобщо.

Наистина преживеният исторически опит се подлага на най-субективни оценки и се подвежда под най-различни заключения. Философията на живота се разпъва между най-противоречиви и своеобразни етични норми⁵. Съвсем закономерната при тия условия среща на събуденото индивидуално самосъзнание с метафизичния въпрос за смисъла на съществуването получава един отговор, да речем, при символизма и друг — при реализма. Теренът, върху който се търси този отговор, може да бъде различен: ирационалните пространства на подсъзнанието или осъзнатата и презряна действителност. Но простото копиране на видимостта, илюстративно-отражателното начало е еднакво чуждо както на ултрамодерните, така и на "реалистите". Основното е философията на живота при цялата неопределеност на това понятие.

Така чрез съизмерване и отблъскване се затвърдяват двете основни алтернативи на изкуството, които имат общ генезис в социално-психологическите условия, еднакво солидна идеологична аргументация и съзнание за правото на съществуване. И още — ако е вярно твърдението на Т. Жечев, че цялата нова българска литература е носталгично оцветена, една безкрайно тъжна успоредица на съвременността с чистото и невъзвратно минало⁶, то "Гераците" ще се открие като емблематична творба за поетиката на цялата нова литература.

И четвърто, особеното в душевната структура на човека и твореца Елин Пелин. С иронично-скептична нагласа, комплексиран в някаква степен от чувството, че е недостатъчно подготвен за званието писател, с изострено съзнание за всичко актуално в литературата, получил твърде рано признание за голямата си разказваческа дарба, необичащ успеха у другите, той живее в някаква амбивалентна обвързаност със света около себе си. Верен на демократичната си природа, ориентиран априори към масовата публика, получил високото признание за принадлежност към "младите", той е изправен пред необходимостта да балансира на една тънка граница, в която "страхопочитанието", язвителността, съзнанието за другост спрямо "висшите същества" на елитарната българска литература съжителствуват с нуждата от аргументи за превъзходство над другите, със съзнанието за "средната връзка", за която той говори и която смята, че персонифицира⁷.

Според мене всичко това представлява твърде съществено основание да се потърсят някои от знаците на една по-модерна естетическа конституция, каквато повестта "Гераците" има най-голям шанс да материализира.

* * *

Въпреки дългото износване идеята на "Гераците" по признанието на писателя остава непроменена: да се опише "едно семейство, което от доброденствие, от благосъстояние се разпада поради социални причини, поради морални причини и така се разглобява и достига дотам, щото неговите последни потомци да отиват да търсят работа вече в града"⁸. Въпреки развитието на замисъла, който "се измени много", очевидно остава нещо непроменено и то е първоначалното "хрумване", което у Елин Пелин е свързано с напипването на някаква дълбоко хронотопична ситуация, съдържаща в най-общ план идеята. В дадения случай поради продължителното си обиграване в историята на литературата тази ситуация се отличава с богата на съдържание вътрешна форма.

В "Гераците" социалният хронотип е семейството, а в семейните отношения, както отбелязва Б. Ничев⁹, е програмиран целият спектър от човешки връзки — от гена до социално-класовата детерминираност. За вътрешната форма на този хронотоп може да се каже още: налице е особено отношение на времето към пространството — органична прикрепеност на живота към родното място, където са живели дедите и бащите, където трябва да живеят децата и внуците; единството на място сближава границите на времето, сливайки люлката и гроба, детството и старостта; човешкият живот е съчетан с живота на природата, налице е еднаквост на техния ритъм¹⁰.

Не случайно Елин Пелин моделира света на Гераците именно като космос. Художественото пространство е затворено в границите на дома (света на семейните отношения) и се разширява позитивно най-много до границите на полето, заобиколено от високи планини (света на земеделския труд). В същото време то е неограничено разгърнато по вертикала преди всичко чрез символичното значение на бора и се разтваря в безкрая. Борът като образ на световното дърво дублира образа на дома като "свят" и сам е дублиран от образа на "светите рилски гори", откъдето е донесен (гората, схващана като планина, е също един от символичните хипостази на мирозданието). Така домът — борът — светите рилски гори образуват един символичен ред, в който се мултиплицира представата за космос, сакралност, хармония, вечност. Главните символични класификатори, които ще се активизират с разгръщането на сюжета, са зададени още в този модел — земното и небесното, домашното и чуждото.

Но ценността на този свят не е сама по себе си основната тема на Елин Пелин. Главното внимание е върху това как този домашен свят, отличаващ се с улегналост, устойчивост, подреденост и сигурност, неочаквано започва да се руши, за да доведе скоро до морална и физическа катастрофа. Тъй че, схванат в

динамичния си план, истинският хронотоп на повестта е "разрушаването на идилията". Сюжетът, видян не само в събитийната, но и в хронотопичната си форма, бележи отчетливо разклащането на "космоса", чийто център на равновесие е нарушен и който започва да се преобръща и разрушава.

Установените ценности не само се разклащат, но преминават в своята противоположност. В началото, когато злото не е избуяло, полюсите са сближени и омекотени (при явната доминация на единия от тях), но постепенно те се раздалечават, като често променят и собствения си знак. В смисловото поле, което се формира между тях, се реализират богати символични стойности¹¹. Така Божан, човекът с божие име, се проявява като най-голям безбожник ("Божан, Божан да е жив, той ще хване златния дявол за опашката" — п. м. — П. С.); Петър и Павел вместо апостолски да служат на семейната кауза, тръгват по пътища, гибелни за родовото единство; дядо Герак — първият човек в селото, е също виновен за нещастията, споходили дома му, и неуспявайки да прогони от сърцето си уязвената гордост, се обрича на гибел; социално най-слабите и беззащитни герои се оказват с най-голяма морална сила; кръчмата — място на сигурност, източник на пари и имот, се превръща в място на престъплението и гроб на живия още стопанин; борът — семейното знаме — пада в калта и т. н.

На равнището на втория, скрития план, идеята за разрушението на идиличния свят се реализира чрез една добре премислена система от кодове, към която можем да отнесем: времето на героите; годишното време с движението на сезоните и природните явления; особеното значение на отделните пространствено-вещни точки; образи и мотиви, заети от фолклора; имената; птиците. По този начин природата и целият материално-вещен свят участвуват в изображението не само като бит или трудова и жизнена среда, но придобиват определено символно битие.

Типът време, върху което стъпва Елин Пелин, е дълбоко пространствено и конкретно — неотделимо е от земята и природата. То е трудово — отчита се с фазите на земеделския труд; то е време на продуктивен растеж ("Пак ще се къпе в пот майката земя"; самият Герак обхожда полето със своето конче, както свети Георги обхожда нивите в обредните песни); то е устремено напред като трудов акт движение и действие (да си спомним върховното вдъхновение по време на жетвата); в движението са слети човекът и земята ("Лицето му имаше прегорелия цвят на пшенично зърно и душата му гледаше небето, облаците и слънцето с надеждите и тревогите на плодородната земя").

Но с нарастването на отчуждението дори старият Герак само външно се подчинява на обичайния ход на колективния живот. Този живот излиза от релсите, губи възпроизводителната си сила ("Гласът му не беше бодър — нямаше сила"). Скъсва се нещо много важно — единението със земята. Дори и жетвата — "най-щастливото време, което го съживяваше, подмладяваше, правеше го могъщ, весел и пъргав като дете", той посреща равнодушно. Времето на героя излиза от обичайния кръговрат на колективното време и добива линеен характер,

индивидуализира се, започва да се измерва с мащаба на отделния живот — Герака живее вече само със спомените си и с грижата за неизвестното бъдеще на внучетата. Това разкъсване на кръговото време символично е представено много изразително и чрез нарушаването на "стария обичай да ядат всички заедно на софрата".

Времето, схванато в календарния си смисъл като смяна на сезоните, намира доста сложна и многопланова реализация в смисловата структура и заслужава специално внимание. Тук ще набележа само някои от най-важните аспекти на тази реализация.

Най-напред то изпълнява сюжетно-композиционна функция. Доста години минават между смъртта на баба Марга и на дядо Йордан, но това не пречи на аграрната символика — и двамата умират напролет, в сезона, символизиращ жизненото начало.

Павел се връща на село, за да стане център на драматичните конфликти, не кога да е, а по Петровден — върхов момент в календарната митология (в обредните песни Света гора често се пали "петък вечер, петък вечер по Петровден"). В такава връзка е и двойствената натовареност на картината на жетвата. Благословеният, обреден труд на селянина е представен по начин, който излъчва скрито напрежение ("— Ех, че жега бре, плаче нивата, плаче. Рони ми се онова ми ти жито като сълзи"; смехът на момите избухва от "време на време висок, силен, еклив и отведнъж млъкваше, сякаш пламваше и изгаряше в маранята").

Това аграрно време актуализира идеята за цикличността и на равнището на жизнения кръг — раждане, живот, смърт, и трудовата сфера, в която е надеждата, чувството за сигурност и тежката жертвеност. То естествено се влива в пространството, като го моделира чрез главните природни феномени, изграждайки както основния, така и второстепенните хронотопи: лятото, есента, зимата, пролетта, полето ("Да излезеш хей тъй на полето, па да свалиш шапка като в черква"), утрото, слънцето, небето, бурята, нощта, реката.

Особено значение на богато метафоризирания природен план е отредено на есента. Последните дни на Елка са смислово обвързани с главните символни характеристики на този сезон. При това есента е символичен комплекс, в който на основата на опозициите нощ — ден, живот — смърт, щастие — нещастие работи цяла система от символи: дъжд, мъгли, вятър, буря, умиращите листа, реката, нощта и т. н.

Прави впечатление, че Елин Пелин използва разнообразни техники за метафорично обогатяване на изображението. В едни случаи метафората открито заявява за себе си и това най-често става в регистриращото слово на повествователя (както е в следния много изразителен пример: "Нощем излизаше неукротим вятър и с бесен вой се бореше с мрака из пустите селски улички, свиреше и играеше вихром по мегдана, по разградените сиромашки дворища,

шибаше по кепенците и по вратите, тичаше като зъл дух по покривите, викаше обезумял по комините и се заканваше немилостиво на сиромашта").

Но в други случаи, които представляват по-голям интерес, се наблюдават по-трудни за разчитане метафори, възникващи на основата на повече или по-малко скрити съпоставки на реално присъстващи в разказа обекти.

След като Павел е поискал пари от баща си, двамата тръгват по пътя към селото и мълчат, като синът с изострено внимание наблюдава как Герака, без да погледне настрана, дърпа края на мустака си и го гризе нервно. В тази мълчалива пауза писателят дава картината на идващите от полето селяни, нееднозначна и сложна по внушение картина, която като че ли обективира сложното душевно преживяване на героя, вътрешната му борба — да даде или да не даде пари.

И цялата картина е белязана с пейзажния шрих: "Половината от голямото огнено слънце бе паднала зад планинските върхове". На пръв поглед нищо особено — образ на времето, икиндия или малко след това, когато хората се връщат от полето. Но правят впечатление два детайла: първо, слънцето е дадено наполовина, и, второ, то носи семантиката "залез". Символичното значение на тези нюанси става ясно, когато се разконспирират правилата на уподобяване и се проследи логиката на самия "соларен" код.

Отнесен към безусловно добрите и страдащи герои, "залезът" изглежда другояче: "Вечер тя (Йовка — П. С.) обичаше да стои на високия тропозан пред къщи, да гледа как слънцето захожда зад далечни и незнайни планини и как оставя след себе си кървави следи, които горяха на небето като пожар".

По-внимателното вглеждане показва, че в едни случаи писателят "дава" на своите герои слънцето твърде скъпернически ("Старецът вдигаше глава, озърташе се, сякаш търсеше тия зари, и търкаше челото си като човек, излъган от някой сън"), а в други — необикновено щедро и може би затова по-дискретно: "И дядо Матей, като се заклатушка на слабите си крака, скриви в уличката с вилата на рамо и се затули.

Зад гористите върхове на изток се показва слънцето. Големите сенки, които постилаха баирите, и малките, които пълнеха долините, се вдигаха. Потоци светлина руннаха над полето, изпълниха доловете и прелетяха над земята..."

Измежду пространствено-вещните точки в повестта с най-силно символно звучене е кръчмата. Като основен топос през нея минават главните смислови линии за действието и в същото време тя метафорично сменя в себе си всички основни моменти на съдържанието. В началото е полята и пометена, с подредени стаи, с огън в огнището, с проветрен зимник, без кавги и мръсни приказки. Но постепенно от място на благосъстояние, ред и сигурност се превръща в негативен двойник на къщата и нейната семантика изплита метафорични нишки в различни посоки. Тя е място на престъплението, тя е образ на душата на героя ("мрачна, пуста, неприветлива и тъжна като неговата душа"); тя е гроб на още живите дядо Йордан и Елка ("Герака лежеше в тъмното и пъшкаше като ранен");

"като че ли дълбоко в нейните основи бе заровен жив човек"); в нея е скрито златото, което изпуска своята жълта светлина и обагря не само помислите на героите, но и всичко, до което те се докоснат; тя има подчертано хтонична характеристика ("беше тъмно и непроветрено"; "По тавана висяха големи паяжини, натежали от прах"; "пари в земята държат ли се"; "Божан, Божан да е жив, той ще хване златния дявол за опашката" и т. н.).

Тази хронотопична структура на произведението определя в значителна степен и образа на човека в него. Ако вземем за пример Павел, ще видим, че социално, пространствено и нравствено той е белязан с такива неприсъщи за традиционния човек свойства и характеристики, че неговата чуждост надхвърля категориите на народността. Той е не просто човек от града, както обичайно се приема в критиката — той живее в "далечен крайдунавски град", а когато е на село, "не вървеше ни по пътищата, ни по пътечките, а се край синурите, иззад храсталаците, и не му се искаше да среща хора". Още: кара циганите да му свирят; щипе булките на хорото; пее мръсни руски песни; получава писмо от някоя си Любица, която му пише на развален български; клати се на стола "дълго, неспирно, като дервишин".

Обратно на Павел положителните образи, тяхната "чуждост" спрямо злото, което настъпва, са измерени чрез пространствената висота. Изградените в романтично идеализиращ план образи на Захаринчо, Йовка, Елка, Матей Маргалака създават някакво свое пространство, където животът придобива други, подчертано духовни измерения. За критиката тези герои са били винаги малко странни, непривични, изкуствени. Истината е, че те не са типове на българския патриархален живот, а играят по-скоро някаква компенсаторна роля и формират философската концепция на писателя за битието, в което злото не може да е само.

Дори начинът на групиране и оценностяване на героите разкрива твърде отчетливо един принцип, който бих определил като огледална симетрия. Ако положим на разделителната линия Герака, който заема средишно положение, примирявайки чертите на двете групи герои, и Павел, който е безусловно "чужд", останалите образи формират контрастни двойки — Божан и Петър — Маргалака и Захаринчо; Петровица и Божаница — Елка и Йовка. Процесът на загиване и деградация на едната група намира своя контрапункт в последователното извисяване на слабите, беззащитни и благи души: Божан, царят на полето, се превръща в жалка отрепка, която гони врабците от двора си, а слабият и немощен Маргалак — "самотна душица в света, прибрана по милост от дядо Йордан", се издига до ролята на "ангел пазител", който се грижи за всички и плаче над тяхното нещастие.

Писателят вижда и оценява тези герои през критериите на един християнски хуманизъм и етичност и когато говори за тях, търси сравненията от евангелската сфера. Дядо Матей е благ старец "с брада на светец, сплъстена и бяла като косата му". Самият той казва за Елка: "А тя Елка, светица е станала,

синко, от скърби". Усамотена в своята болка, героинята се движи като "странно и безтелесно видение". А Йовка е представена по следния начин: "... летеше с крилата на мечтите си в своето тайнствено, добро и неземно царство". Тя по цяла нощ се моли на кротката божа майка да прати мир и изцеление на всички. Лицето ѝ е бледно и прозрачно като на икона, тя мечтае и сънува.

Но освен аграрната и християнска символика, тези образи имат и свой "птичи" код. Птиците са основен елемент в символичния план, в изграждането на пространствения и етичен модел на света. Може да се каже, че за почти всеки герой е намерено птиче съответствие: герак, сокол, врана, гъска, врабче, яребица, гугутка и т. н. По-често птиците са отнесени към високата сфера, изразявайки нещата в социален, възрастов и етичен план. За Герака внучетата са "бели хвъркати душици", а Елка почти винаги е сравнявана с птица: "Краищата на бялата ѝ забрадка се развяват назад като крилата на гълъб"; "... ней се струваше, че то ще изскочи от нагръдките и ще припне из нивата като яребичка"; "Сърпът блестеше в ръцете и краищата на пребрадката ѝ още трептяха като крилца; "Тя приличаше на гугутка, която, скрита в гората, гледа през гъстата шума как под небето бавно се вие сокол". Сърцето на Петър "беше леко, птиче сърце", а "мислите му се носеха над нея (Елка — П. С.), черни и нерадостни като орляк врани".

И всичко това намира своя логичен център в темата за "семейното гнездо": — Тё, птичката, — нищо животно, па и тя не забравя гнездото"; "То птичката, Йордане, дето се е мътила, тамо ще си отиде..."; "Не изглеждаше, че тук го е довело желанието да види родното си гнездо, близките, жена си, децата си".

Може да се каже, че мисълта на Герака за доброто и злото, които се излюпват в човека, както пиленцата из яйцето, е пряк израз на една добре премислена символична структура, изграждаща вътрешния план на композицията. Симетричността на тази структура се постига чрез контрапункталното разгръщане на хтоничната символика, в която (наред с птиците) основен е мотивът за "змията".

От казаното дотук произтича законният въпрос: в каква степен символичният план, който откриваме в текста, е присъщ на самата "отразена" действителност или на самия език, който поначало притежава инстинкта да одухотворява и символизира, и доколко е резултат на преднамерено концепиране. Защото няма съмнение, че всяка съдържателна форма, каквато е творбата, има своята знакова структура. Освен това, известно е, че културните и литературните традиции се съхраняват и живеят не в индивидуалната или колективната памет, а в обективните форми на самата култура, откъдето те навлизат "в произведенията на литературата, понякога почти напълно подминавайки субективната индивидуална памет на творците"¹².

В своето творчество Елин Пелин пресъздава синкретичното единство на човека и природата. Не може да не се отчете, че зад това единство стои особен тип световъзприемане, усещане за време и пространство. В битието на

"природния" човек трудовата дейност, материално-вещният свят, целият живот имат своята фолклорно-обредна, т. е. символична, регламентация. Този живот е подчинен на правила и норми, облъхнат е с вяра, изпълнен е с многобройни знаци и символи. Слял се с народното усещане, познаващ дълбоко правилата на селския свят, писателят използва системата на неговите знаци, за да го представи по-пълно и убедително, като отива в същото време много по-далеч — пренареждайки тези знаци в своя система, се стреми към скритата страна на живота, към нравствено-философското му осмисляне.

Интересно е, че начинът на Елин-Пелиновата интерпретация по вторичен път влиза в прокрустовото ложе на мита — за да внесе в реалността един по-друг идеал. В "Гераците" писателят целенасочено се стреми да надгражда действието по вертикала, отколкото по хоризонтала на времето. Бъдещето е изпълнено с неизвестност, изтича младата кръв на семейството (Захаринчо), ези-ческото дърво пада, но остава сублимацията по посока на християнската идея. Не случайно като един от малкото "положителни" знаци в развоя на интригата болната "светица" Йовка в края на разказа оздравява.

Анализът показва, че в "Гераците" традицията е не просто снета, но и своеобразно анализирана, разтълкувана, подчертана. И в това трябва да се вижда сърцевината на Елин-Пелиновия творчески "метод". Но, следва да се изтъкне, импресионистичната сила на неговото изображение е толкова силна, нещата са дадени толкова проникновено в своя жизнено-първичен, предметен план, че скриват чертите на погледа "отвън", на неговата символизираща насоченост.

Върху основните хронотопични оси писателят формира многообразни и сложно преплитачи се смислови редове, които прозвучават понякога като мотиви и създават един необикновено дълбок втори план. Ето някои от тия редове, дадени съвсем условно:

- 1) борът — тримата братя — Елка (скрит фолклорен цитат)
- 2) дом — кръчма — гнездо — добър дух — птици — деца — небе — светци — слънце — златен кръст — Бог
- 3) кръчма — скрити пари — пустиня — душа — подземие — пропаст — гроб
- 4) червей в корена — змия — ламя — златен дявол — зъл дух
- 5) поле — храм — жертвеници — златен блясък на полето — торба злато
- 6) трима братя — приказка небивалица — ламя — имане

Една от фундаменталните черти на Елин-Пелиновата поетика е, че като се стреми да запази обичайните за реалистичния тип повествование отношения на вещи и идеи, той изплита богата и ненатрапваща се мрежа от смислови ядра и функционални връзки, при която предметите, природните обекти, човешките атрибути и характеристики зазвучават подчертано символично. Намирайки различен израз, смисловите стойности своеобразно се мултиплицират.

В тази смислово-структурна мрежа към символност гравитират както най-дребните детайли, така и цялостната сюжетна схема. Ето един от най-простите

примери: "Павел седна на прага, а баща му застана пред него със скъсания оглавник..." В този дребен и незначителен епизод, който има като че ли чисто изобразителна информативност, се съдържа смисълът на цялата сцена на разговора между бащата и сина, а и значителна част от патоса на произведението.

От едната страна е дълбоко отчужденият и вътрешно опустошен Павел, презрял родовия завет към най-светите неща — дом, земя, съпруга. Маргиналното му положение се потвърждава скрито, но много ефектно, от неговия локус — героят е седнал на прага (в първоначалния вариант на главата от 1903 г. е "седнал на дъската")¹³. Според Бахтин¹⁴ прагът е един от най-наситените с емоционално-ценностна интензивност хронотопи, като най-същественото му съдържание е хронотоп на кризис и жизнен прелом. Самата дума "праг" в речевата практика е получила метафорично значение и се съчетава с момента на прелом в живота или с нерешителност да се направи важен избор. Според Д. Маринов "както вратата, тъй и праговете — народното вярване счита за необикновено вещество (...)", "Да те удари горният праг, та да видиш долния" е възречица, употребявана в смисъл, че когато дойде човек у грижа, тогава познава живота, тогава става по-умен, по-опитен (...). На прага се не сяда, защото хората щели да говорят лошо за къщата"¹⁵.

Срещу Павел със скъсания оглавник в ръка е Герака, човекът с фанатична привързаност към завещаното от традицията, водещ своята отчаяна битка да задържи семейството в едно цяло, сялп за истината, за алчността и апетитите на синовете, което ще го направи герой с трагическа вина. През целия разговор той държи този скъсан оглавник, който в предложената система на декодиране се осмисля твърде леко като атрибут на изсочилата от правия път семейна колесница.

Но цялата тази поредица от образи и символи, за които стана дума, са елементи на една глобална метафора, залегнала в основата на смисловия свят на произведението, която дискретно и в същото време художествено много действено организира идеята за преобръщането, за разрушението на домашния космос на Гераците.

Видяхме, че в началото на повестта благополучието на семейството е представено преди всичко чрез "голямата и бяла къща", която е на лично място в селото, както и от самотния кичест бор — единствен в цялата околия. Всички живеят в сговор в тази голяма и хубава къща, "дето имаше място още за толкова души", и най-отгоре на този така подреден свят стои Йордан Герака (Ястреба — бел. П. С.), най-почитаният човек в селото.

В противовес на самотния кичест бор, който се издига високо и право като стрела, стои кръчмата — "едно старо, ниско и дълго здание до пътя, което стоеше като глава и камък на големия зидан пръстен, който ограждаше двора". В това описание се наблюдава двупосочно уподобяване: от една страна, е положителното сравнение с пръстен ("главата" и "камъкът" са най-ценната част

на украшението "пръстен"), от друга — с пространствено пластичното си значение (**ниско** и **дълго** здание), както и с отрицателната си емоционална конотираност ("старо"; в синтагмата "големия зидан пръстен" лексемата "зидан" се асоциира с "люспи") образът на кръчмата се осмисля метафорично като глава на змия, оградила и изолирала дома на Гераците от външния свят.

Според мене съзнателното организиране и символичното представяне на домашния космос на Гераците точно по този начин е във от всякакво съмнение. За да внуши представата за един траен, устойчив и хармоничен свят, Елин Пелин се опира на образа на "световното дърво"¹⁶, чиито превъплъщения в българския фолклор както на обредно, така и на словесно равнище са многообразни. Често ще го срещнем като "чудно дърво", "вършило до синьо небе", "змей му лежи в корена", а "жълт ми паун клони кърши".

В този случай писателят си служи с твърде модерен за времето похват за изграждане на художествения текст. Тъй като той е имал пред себе си читателска публика, чието художествено съзнание е формирано до голяма степен в лоното на фолклора, стремежът му към по-модерно решение на пластичните проблеми го е подтикнал да ориентира разказа си към някои глобални, устойчиви и "популярни" метафори, чрез които да усиле универсалността на своето художествено послание.

Но въпросът е в това, че Елин Пелин не просто използва представата за световното дърво — той я разгръща и "преобръща" успоредно с развитието на сюжета. Символизирайки порядъка и устойчивостта в света на Гераците, в началото тя присъствува в статичен вид. (Схващана в мирогледно-философския си смисъл, още тук тя обосновава присъствието на злото, което, макар и овладяно, дреме в корените на живота.) Но по-нататък тази представа намира и своето динамично превъплъщение не само допълвайки, но и формирайки логиката на сюжетното развитие.

Вътрешното, скритото преобръщане и падане на дървото започва още с първите кавги. Излизането на злото се внушава основно чрез мотива за "змията": "В къщи излязоха като змии, незнайно откъде сръдни и недоразумения"; "Змии да раждаш"; "Змии очите ти да изядат"; "Те шетаха и фучаха като змии"; "... съхнеше като цвете, в чийто корен живееше червей"; "Само бабички, недъгави и стари, дремеха в дрипите си по пътните сенки или се мяркаха като влечуги към чешмите".

Докато в началото върхът на големия бор е "пълен с врабчета", по-късно в съзвучие с човешката драма "старият бор плачевно шумеше нощем и съскаше, като че в клоните му се бореха змии". По този начин мотивът се развива паралелно с възловите емоционални точки и кулминира в точката на отсичането на бора, когато самият Герак, човекът, който е бил на върха, най-почитаният в селото, "с мъка се извличаше на слънцето, печеше се като стара змия и постоянно се оплакваше, че му е студено".

Както стана дума, самият герой умира напролет, в сезона, когато умира и

баба Марга. Цикълът се е затворил, дървото се е преобърнало, злото е възтържествувало.

В "Гераците" Елин Пелин създава един завършен художествен универсум, израз на ярко субективна поетическа визия. За разлика от модерните поети, негови съвременници, които болезнено трагично изживяват в една интимно-лична форма духовния кризис на времето, този "писател на селото" експлицира аналогичните си тежнения със средствата на епическото изображение, т. е. той не субективира, а обективира "философията на живота".

Изразявайки своето отношение към нещата, той не нарушава конкретния им социален, исторически и предметен облик, за да ги превърне в явни символи на определени идеи, а запазвайки тяхната достоверност, им придава косвен символичен смисъл. Всичко това той прави по начин, съответстващ на неговата лукаво-притворна природа.

Тук е уместно да си спомним мнението на М. Арнаудов, един от първите критици на повестта: "Има ли собствено какво да се анализира тук? Не е ли вътрешният механизъм тъй прост, щото със запаса от малкото си мисли и малкото си чувства всеки читател може да разбере скритите пружини на характерите и лицата"¹⁷. Това убеждение се приема по принцип и от следващите критици на повестта, които спират вниманието си преди всичко върху социално-психологическите съотношения, а не върху нейния "вътрешен механизъм". Съгласието, че в творбата няма кой знае какво да се анализира, означава, че всички разчитат безпроблемно нейните знаци, а се различават по нещо само в тълкуването им. Вероятно силният социално-иллюстративен момент е потискал сетивата на критиката за нейния втори план, но факт е, че и след осемдесет години активно културно битие повестта на Елин Пелин като че ли не е намерила все още съответстващото си поетологично разбиране. А няма друг по-сигурен белег за модерността на един творец от това да надрасне възприемателния хоризонт на своето време.

Актуалното положение на писателя в собствения му литературен контекст се потвърждава косвено и от неговата вестникарска бележка "Писмото на Иван Вазов"¹⁸, с която той се включва в критико-публицистичния диалог за пътищата на българската култура след войните. Изразявайки категоричното си несъгласие с реакцията на Вазов по повод поставянето на символистични драми на сцената на Народния театър, Елин Пелин разкрива нещо от интимното си творческо кредо, от собствената си философия на изкуството. Говорейки с разбиране за новото, за вечно стремящия се към загадката на живота творчески дух, който "рови в дълбините, чопли, търси", писателят изповяда: "Силата на интуицията и необузданата стихия на фантазията му (на търсеция човек — П. С.) му дават образите и символите, за да предаде тайната, непокорна на науката, недостъпна за сухия разум. Животът не е ли един символ, бог, за когото жадува душата, не е ли символ? Словото не е ли символ? Целият живот е осмислен с многобройни обреди, знаци и служения, които почти не виждаме, които не ни занимават, но

които при все това са необходими символи на тая страшна загадка. Религията и идеите, сами символи, не могат да се налагат без символи".

Погледнато откъм конкретния повод, тази сравнително късно заявена естетическа позиция (едва по това време Елин Пелин започва да изразява публично отношение към литературно-естетически и културни въпроси) е преди всичко от името на символизма, но в нея без съмнение има нещо дълбоко лично — ученикът, продължителят и пазителят на Вазовия завет в изкуството тук застава категорично против своя кумир, за да защити по-голямата индивидуална свобода на твореца. Впечатлява почти пълната идентичност на това изказване с Яворовите естетически съждения: "Защото изкуството е тълкуване на човека — и по естеството на средствата си не може да не бъде символично. Самата груба действителност, възсъздавана от него — самият живот не е нещо повече от една символизация на човешкия дух в неговите съкровени движения, така както цялата вселена е само символ на Бога, който е нейна същност"¹⁹.

Ако внимателно се сравнят двете изказвания, ще се открие подчертано идеалистичният възглед на Яворов, но принципната близост е налице. Според мене корените на тази близост трябва да се виждат в едно обстоятелство, което днес е малко позабравено: че в началото на века движението към символизъм не се е разбирало единствено като борба за направление, а и по-широко — като борба за нов, по-висш етап в развитието на изкуството изобщо, т. е. към символизъм в изкуството изобщо.

Ето защо към установените типологизиращи квалификации за Елин Пелин — "критически реалист", "скептик-реалист", "езичник-реалист", "лирик в прозата" и пр. — се натрапва парадоксалното съчетание "реалист — символист", разбира се, не като стремеж към претенциозна оригиналност, а като поредно свидетелство за неограничения брой парадигми, в които могат да се полагат литературните факти. Като потвърждение на това допускане ще припомня казаното от А. Ф. Лосев за отношението между реализъм и символизъм: "Разликата между символизма и реализма не е структурна, а предметна, съдържателна. Използуването на идейно-образната структура като принцип на конструиране на действителността при разлагането ѝ в безкраен ред с помощта всеки път на особен закономерен метод, системно-пораждащ модел — е съвършено еднакво при пълноценния реализъм и у символистите"²⁰.

Във всичко това не бива според мене да се вижда единствено силното желание на Елин Пелин да се уподоби на най-авангардните за времето художествени насоки, а по-скоро друго: бидейки възприемчив към всичко онова, което формира модерния дух на епохата, да отговори по своему, напълно оригинално (изграждайки така необходимата "средна връзка", за която сам споменава) на онези важни естетически въпроси, които проблематизират тенденциите на националното литературно развитие.

Световъзприемането, което демонстрира Елин Пелин в "Гераците", далеч не е само социално-класово, то е от такъв характер, че сближава принципно

писателя със световъзприемането на творците, които приемаме безусловно като модерни и модернисти. Тук той се опира не само върху преките си жизнени наблюдения, но и върху определен културен опит, синтезирал сложен комплекс от общочовешки и национални духовни ценности. На нивото на поетиката тази интерпретация (сврѣхтипизация) се осъществява до голяма степен чрез богатите семантично-експресивни възможности на символа.

Става дума за една преднамерена символност, засенчена обаче от плана на съдържанието — образът-символ функционира по правило като образ-наглед. При реалистичното изображение, което в обективно-пластичния си план означава твърде ясно действителността, символиката може да остане скрита, ненатрапчива, незабележима. Тя естествено продължава означаващото в образа, разтваря се в тъканта на неговия предметен план, отъждествява се с него или произтича от все така естественото му съприкосновение с други образи в органиката на цялостното описание при по-далечни или по-близки съседства. В реалистичното повествование, както е в конкретния случай, символът, първо, няма тази съсредоточеност и вътрешна обемност, както при типичния символизъм, и, второ, той е ориентиран предимно към онова, което наричаме "реален живот", към природата и историята, където човек присъствава "физически", а не към сврѣхприродното, сврѣхчувственото, небесното или към някаква философска конструкция.

Добре известно е, че символизмът не изобретява символа, а по-скоро изпълва утвърдената от художествения опит символична образност с друго съдържание, като я ориентира към определен слой на културната семиосфера. По този начин обаче той обсебва голяма част от тази образност, дава ѝ нов, по-висок според него естетически статус, прави я свое притежание. В скритата полемика с теорията и практиката на неоромантизма Елин Пелин наред с всичко друго се опитва да освободи тази образност от модернистичната агресия и да я направи отново общо достояние.

Давам си сметка, че една такава теза е трудно доказуема, защото по-лесно е да се констатира "остранението", отколкото неговото "унищожение", т. е. връщането на нещата (ако това наистина е връщане) към тяхното "нормално" състояние. Измеренията на подобна естетическа операция са трудно установими, защото почиват на една добре прикрита пародийна установка и единственият им видим белег е по-големият вътрешен интензитет на образно-смисловите ядра и техните сцепления.

Реално погледнато, в "Гераците" присъствава почти целият арсенал от символи, характерен за неоромантизма. Изключение правят само т. нар. екзотични символи, което е напълно закономерно при "селски" писател като Елин Пелин и по своему също доказва съзнателната ориентация към такъв тип литературна игра. (Отсъствието на екзотика у Елин Пелин много ясно се откроява в именната система на героите му — Елка, Сълза Младенова, нане Стоичко, Андрешко, Калина, Дъмша в противовес на различните Еми, Лаури,

Еви, Ирени, Ахасфери и т. н.). Ако към вече изброените символни образи прибавим и онези, които максимално скрито битуват на нивото на сравнението, картината ще стане още по-пълна. И образността, и стилистичната отнесеност в следните два произволно взети примера — "И в тая мъничка пустиня шумът от неговите бавни, тежки и отмерени стъпки се носеше тайнствено и глухо"; "Обидената, изгоряла като безводна градина душа на Елка остана неудовлетворена" — снемат възлови особености в поетическата изразност на българския модернизъм²¹:

Аз имам далечни безводни пустини
и черната жажда на пясъчна степ;
аз имам студени и мъртви градини,
и снежни полета, и пусти долини,
които говорят за теб. (Хр. Ясенев)

Натрапва се изводът, че повестта на Елин Пелин се подчинява на естетика, която се стреми да постигне една завършена диалогична парафраза на основния символистичен аксесоар. И което е най-интересно, цялото това усилие центростремително е завъртяно около ключовата за модернизма дума "душа", употребена в повестта с необикновено висока честота (при демонстративното отсъствие на пряк психологически анализ), сякаш за да напомня къде е главното съсредоточие на авторския интерес.

Струва ми се, че в "Гераците" се открива осъществено нещо от онова, което нашата литература, и в частност поезията, ще се опита да направи след войните: конципиране на свят чрез преднамерено завръщане към предметното начало, опредметяване на човешкото и очовечаване на предметността, избиване на реалистично символни входове към отвъдното и т. н. Та цялата духовно-етична устременост на разказа, способността на писателя да улавя тайнствения разговор на нещата, както и комплексът от романтично-идеализирани образи, не са ли един огромен "прозорец" към метафизичното? Не е ли всичко това образ и символ на "тайната..., недостъпна за сухия разум", възплъщение на стремящия се към загадката на живота творчески дух, който "рови в дълбините, чопли, търси". И не прави ли то понятни думите на Д. Кьорчев, казани за Елин Пелин, че "дарбата на художника се състои в това: да ни изрази смисъла на неизразимото, на вечното, на Бога"²².

БЕЛЕЖКИ

¹ Н. Георгиев. Превращенията на нане Вуге. — Септември, 1968, № 6.

² И. Панова. Вазов, Елин Пелин, Йовков — майстори на разказа. С., 1988, с. 68.

³ А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.

⁴ Елин Пелин. Как пиша. — Съч. в шест тома, Т. VI, С., 1978, с. 284.

⁵ Вж. напр.: **Б. Вербев** (Сп. Казанджиев — П. С.). Да живее животът. — Ново общество, 1906, I, с. 26.

⁶ **Т. Жечев**. Въведение в изучаването на новата българска литература. С., 1992, с. 26.

⁷ **Елин Пелин**. Как пиша, с. 271.

⁸ Пак там, с. 285.

⁹ **Б. Ничев**. Съвременният български роман. С., 1981, с. 151.

¹⁰ Вж.: **М. Бахтин**. Формы времени и хронотопа в романе. — Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 374 — 375.

¹¹ На тази раздвоеност в повествователната структура на "Гераците" пръв обръща внимание Н. Георгиев в интересната си студия "Жанр и смисъл в повестта "Гераците". (Елин Пелин. Сто години от рождението му. С., 1978). Тук той посочва и засиленото символно значение на някои от образите, макар да не развива анализа си в тая посока.

¹² **М. Бахтин**. Цит. съч., с. 397.

¹³ Просвета, 1903, кн. IX — X, с. 459.

¹⁴ **М. Бахтин**. Цит. съч., с. 397.

¹⁵ **Д. Маринов**. Народна вяра и религиозни народни обичаи. С., 1981, с. 182 — 183.

¹⁶ Длъжен съм да отбележа, че този своеобразен митологизъм е много точно доловен и показан във великолепия анализ на Д. Добрев "Гераците" на Елин Пелин — повест за разрушената хармония" (Интерпретации на класически текстове от българската литература — II, Шумен, 1993). Без да поставя специално акцента върху символния план, по същество авторът гради своите наблюдения върху неговите параметри.

¹⁷ **М. Арнаудов**. Новите разкази на Елин Пелин. — Съвременна мисъл, 1912, 4—5.

¹⁸ **Елин Пелин**. Писмото на Иван Вазов. — Развигор, г. I, бр. 4, 30 януари, 1921.

¹⁹ **П. К. Яворов**. Две нови български пиеси. — Мисъл, XVII, кн. 9 — 10, 1907.

²⁰ **А. Ф. Лосев**. Цит. съч., с. 164.

²¹ За тази страна на Елин-Пелиновата поезика вж. повече у **Н. Нанков**. В огледалната стая. Из поезиката на интелегентските разкази на Елин Пелин. — Литературна мисъл, 1991, № 9.

²² **Д. Кьорчев**. Елин Пелин. — В: Елин Пелин в българската критика. С., 1977, с. 95.